



# CHILLIDA-LEKU, UN LUGAR DONDE EL HORIZONTE ES EL ARTE

## CHILLIDA-LEKU, A PLACE WHERE HORIZON IS ART

Carmiña Dovale Carrión

*Profesora de Expresión Gráfica*

*Escuela de Ingeniería de Gipuzkoa (Universidad del País Vasco)*

Ana María Leyra Soriano

*Profesora de Estética y Teoría del Arte*

*Facultad de Filosofía (Universidad Complutense)*

**Resumen** En el momento de pensar en un espacio expositivo destinado a un único artista, parece lógico que espacio y obra estén directamente vinculados, pero esto no siempre es así. La piel de los museos, con frecuencia, se configura de forma independiente a aquello que se alberga en su interior. Y, ¿qué tiene de particular este museo de Chillida? Chillida-Leku, lugar de Chillida en euskera, es un traje hecho a medida por y para el escultor. La obra y el espacio comparten un mismo lenguaje, y el resultado final es un equilibrio perfecto entre naturaleza y cultura. Por otra parte, la presencia de las lecturas del filósofo Bachelard, que el propio Chillida declara, explica en gran medida las emociones que el visitante experimenta no solo durante la visita a Chillida-Leku sino ante toda la obra de Chillida.

**Palabras clave** Bachelard, imagen, forma, naturaleza, cultura.

**Abstract** When one tries to imagine a place to exhibit the works of a single artist, one would expect that place and artist should be somehow connected. However, this is not always the case. Museums are frequently created independently from the pieces they host. So, what is so special about this museum of Chillida? Chillida-Leku, 'Chillida's place' in Euskera, is like a tailor-made suit created specifically both by and for the artist. Work and place share the same language and the final result is a perfect balance between nature and culture. On the other hand, the reading of Bachelard's works, which Chillida himself declares, explains to a great extent the emotions the visitor experiences, not just when he visits Chillida-Leku, but in front of the whole work of Chillida.

**Keywords** Bachelard, Image, Shape, Nature, Culture.

## Chillida-Leku, el museo y el «lugar» de Chillida

En el momento de pensar en un espacio expositivo destinado a un único artista, parece lógico que espacio y obra estén directamente vinculados, pero esto no siempre es así. La piel de los museos, con frecuencia, se configura de forma independiente a aquello que se alberga en su interior. Y, ¿qué tiene de particular este museo de Chillida? Chillida-Leku, lugar de Chillida en euskera, es un traje hecho a medida por y para el escultor. La obra y el espacio comparten un mismo lenguaje, y el resultado final es un equilibrio perfecto entre naturaleza y cultura.

La idea de crear un museo no nace desde el comienzo. La familia Chillida compra el caserío de Zabalaga a comienzos de los 80 con la única intención de restaurarlo. Un cúmulo de circunstancias hacen, sin embargo, que las intenciones cambien. Uno de los factores decisivos es la muerte en 1981 del galerista Aimé Maeght, con el que Chillida tenía una estrecha relación. Maeght se encargaba personalmente de recoger la obra para luego moverla en el mercado. Toda la obra escultórica pasaba por sus manos, pero, con su muerte, Eduardo Chillida comenzó a guardar obra. Y esa necesidad de guardar obra hizo, a su vez, que la familia fuera comprando progresivamente los terrenos colindantes al caserío. En la última fase, se compró, por ejemplo, la campa que actualmente se encuentra en la entrada del museo. Diez años más tarde, en los 90, la idea de museo toma fuerza. En ese momento, Chillida enlaza varios proyectos de obra pública, y será precisamente esa obra la que financie la creación del museo y posibilite que el artista siga guardando obra.

En la obra de Eduardo Chillida, cada gesto tiene su porqué. Es más, la forma más sencilla de expresar una idea será la óptima. Pues bien, el entorno natural de Zabalaga se convierte en Museo Chillida-Leku a través de unos cambios tan bien integrados que apenas son perceptibles; la barrera física existente entre el lugar de veraneo de los Churruca (villa del S. XIX, pista de tenis, jardín francés) y el caserío con la campa donde pastaba el ganado se elimina a través de unos movimientos de tierra y la tala de

algunos árboles. De esa forma, lo que era la finca de recreo queda unida a la finca de trabajo. Y no sólo quedan unidas, sino que la villa perderá todo su protagonismo en favor del caserío, nuevo elemento de referencia del lugar.

El Museo Chillida-Leku es una finca de doce hectáreas situada en el municipio guipuzcoano de Hernani. Consta de cuatro edificios: el caserío Zabalaga, la villa de los Churruca, el edificio de acceso al museo diseñado por el arquitecto Joaquín Montero, y la casa del ya fallecido jardinero de Zabalaga, Joaquín Goikoetxea. Al sur de la finca, la carretera «Barrio de Jauregui» que conecta Donostia con Hernani; al este, una valla que define el límite entre la parte pública y la parte privada del museo; al norte y al oeste, unos límites, principalmente vegetales, separan el museo de otras fincas de características similares.

Los límites vegetales presentes en el museo no se entienden como barreras, sino más bien como filtros. La vegetación sirve tanto para generar sub-espacios, crear ambientes, como para tapar visuales no deseadas. Las referencias externas quedan entonces atenuadas con el objetivo final de lograr un lugar natural atemporal.

La topografía del lugar está directamente relacionada con el tema de los límites. Desde el punto de acceso, asciende una campa libre de árboles hasta desembocar en un horizonte vegetal en el que se inserta el caserío Zabalaga (Fig. 2).

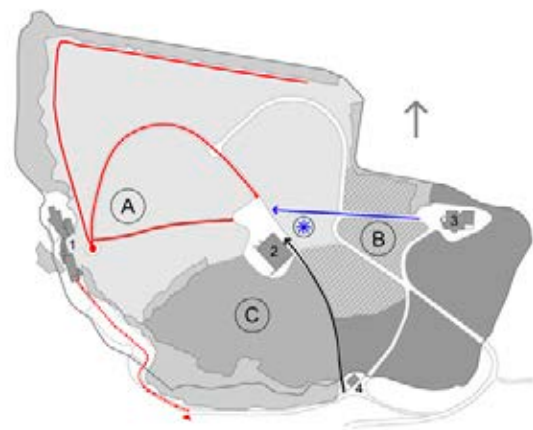


Fig. 1. Planta del Museo Chillida-Leku. Edificios y zonas. Esquema elaborado por Carmaña Dovale Carrión.



Fig. 2. Vista panorámica del Museo Chillida-Leku desde el punto de acceso. Fotografía: Alberto Cobo.

Al ascender por la campa y volver la vista atrás, se ve, como era de esperar, el edificio de entrada a una cota más baja. La sorpresa viene con los montes situados al sur de la finca. Estos completan la escena y amplían la dimensión real del museo. Es decir, los límites del lugar no coinciden con los límites físicos de la propiedad, sino que llegan hasta donde la mirada alcanza.

En el Museo Chillida-Leku, el recorrido es libre. No se establecen rígidas rutas a seguir, sino que se invita al visitante a dar un paseo, a ir descubriendo el museo a su ritmo. Se trazan, sin embargo, varios caminos de referencia poco antes de la apertura del museo. Esos caminos materializan nuevos límites y están también relacionados con la topografía del lugar, ya que pretenden proporcionar distintos puntos de vista. «Los recorridos de la vida, las señales, las huellas de la vida, eso son los caminos, huellas de vida» (Huici, 1991: 22).

Desde el punto de llegada emergen tres caminos. Su anchura y materialidad son indicadores de su carácter (Fig. 3). Está el camino principal, el lento y el rápido. El camino principal, asfaltado y de anchura considerable, dibuja una curva

hacia la izquierda y vuelve a ir hacia la derecha para desembocar en el caserío Zabalaga. El camino lento sigue, en parte, el límite oeste de la finca hasta unirse, más tarde, con el camino principal. Es estrecho y poco frecuentado, pero ofrece puntos de vista sorprendentes. El camino rápido es un camino de corcho que une mediante una recta el edificio de la entrada con el caserío Zabalaga.

El espacio expositivo exterior es continuo aunque presenta tres zonas diferenciadas (Fig. 1). La primera, zona A, es una campa abierta libre de árboles que ocupa aproximadamente la mitad de la superficie de la finca. La segunda zona, zona B, mucho menor en extensión y próxima al caserío, está llena de árboles y, por tanto, de sombras. La tercera zona, zona C, es otra campa libre de árboles. Las tres convergen en el edificio principal, el caserío Zabalaga. Es como si el visitante se desplazara por el museo para ver el caserío desde distintos puntos de vista.

El éxito de la zona expositiva al aire libre radica en la manera de colocar las obras. Las esculturas tienen una materialidad, forma y dimensión muy diversas. Por esa razón, no pueden insertarse



Fig. 3. Los caminos: camino lento, camino principal y camino rápido. Fotografías: Carmita Dovale Carrión.



Fig. 4. *Lotura XXXII*, 1998. Fotografía: Carmina Dovale Carrión.

de manera aleatoria en el paisaje. Las que tienen mayor «peso visual» necesitan un ámbito de acción mayor a su alrededor; es el caso de *Lotura XXXII*, de 1998 («Lotura» es unión en euskera). Sin embargo, las pequeñas pueden colocarse más cerca las unas de las otras.

En la zona A, como norma general, las obras de pequeño formato se colocan cerca de los caminos y se orientan hacia el visitante, mientras que las obras de gran formato están más alejadas de los caminos y se orientan hacia la parte baja de la finca, hacia el edificio de acceso. La pieza central de la zona A es *Buscando la luz I* (1997). Nace del césped en una región situada entre el camino principal y el rápido. Desde el punto de entrada al museo, la obra se muestra tal cual es: tres planchas de acero que forman una «u» en planta. Pero, a medida que avanzamos por el camino principal, dejamos de ver ese acceso de la obra. Y lo que era una obra «habitable» se convierte en una obra de acero aparentemente sólida. En ese

momento, el camino principal desemboca en el caserío Zabalaga. Llegamos a la zona B, al bosque.

En una época en la que arquitectura genera espectáculo, Eduardo Chillida transforma un caserío vasco del S. XVI en museo. Esa elección es muestra de su fuerte vínculo con la tierra vasca, de su austeridad y su silencio. La unión entre caserío y espacio expositivo se produce a través del tratamiento del suelo inmediatamente próximo al caserío. Se construye una plataforma continua que abraza las fachadas oeste y norte para conducir al visitante proveniente de la zona A hacia el porche situado en la fachada este. La textura de la plataforma entra además en sintonía con las fachadas de mampostería.

La llegada del visitante a la fachada norte del caserío coincide con su llegada a la zona B del museo. Ahora las obras se intercalan entre los árboles y los caminos ya no están trazados, sino que se excavan de manera natural en el césped. Habría que destacar un lugar dentro de esa zona.





Fig. 5. Fachada norte del caserío Zabalaga y *Topos V*, 1985. Imagen procedente del Archivo Municipal de Hernani.



Fig. 6. Fachada sur del caserío Zabalaga. Fotografía: Carmina Dovale Carrión.

Se trata de un claro en el bosque situado justo delante de la fachada norte. En el suelo, una gran circunferencia de piedra marca el lugar por donde han pasado obras como *Homenaje a Hokusai* (1992), *Erregetoki* (1995) o *Bersarkada XIV*, de 1997 (Fig. 5).

Una vez atravesado el bosque, nos adentramos en un lugar de características similares a la zona A. Por ello, el esquema del recorrido sería A-B-A. Si la campá A era ascendente, ésta es descendente. Tanto la fachada este como la sur están orientadas a esta zona. Las fachadas oeste y norte estaban vinculadas a una plataforma de piedra; sin embargo, la fachada sur nace directamente del césped, marcando una distancia con el espectador. No se trata de que el visitante se acerque a la fachada, sino de que la vea a lo lejos. De hecho, se aprovecha la presencia de un árbol para colocar un banco y generar un mirador hacia el caserío (Fig. 6). Es el final del recorrido.

El proyecto del Museo Chillida-Leku se hizo con tiempo. Diez años de reflexión a lo largo de los cuales el escultor siguió trabajando su obra. El tiempo transcurrido se hace patente en la escucha al lugar y en la delicadeza de los cambios realizados. Buen ejemplo de ello es la intervención llevada a cabo en el caserío Zabalaga. El aspecto exterior del caserío se mantiene prácticamente intacto, a excepción del portón y de la modificación de algunos huecos de fachada. Se conserva, por tanto, en gran medida,

la apariencia que el edificio tenía en el pasado. Sin embargo, espacialmente, el caserío no tiene nada que ver con lo que fue. Pasemos al interior.

Eduardo Chillida entiende la línea como algo vivo; y por ese motivo, genera, tanto en su obra bidimensional como tridimensional, límites difusos. Pero, en este caso, al interior del caserío Zabalaga, el escultor se encuentra con un límite rígido infranqueable: se trata de un muro de piedra construido en el S. XVII que va de suelo a techo y divide el edificio en dos partes. Ante esa situación, Chillida perfora el muro a través de una semicircunferencia central, de modo que los dos espacios queden conectados. Si tomamos en cuenta la geometría de la planta, el recorrido desde la puerta de entrada de la fachada este hasta el centro del arco es diagonal. Al prolongar esa línea llegamos a un punto donde el muro vuelve a romperse; es la puerta-ventana de la fachada oeste (Fig. 9).

En el momento de las obras, y al desescombrar y percibir la magnitud del espacio y la importancia de la estructura, Chillida decide que el «espacio» debe permanecer en el interior de ese lugar. Pues bien, la presencia del muro se convierte en excusa para plantear dos espacios, previo y posterior al mismo, de características espaciales totalmente diferentes. En la zona de acceso, se mantiene el forjado de la primera planta. Pero, una vez atravesado el arco central, el espacio estalla. El forjado de la planta primera



Fig. 7. Maqueta del caserío Zabalaga realizada por Carmaña Dovale Carrión. Fachada norte y oeste. Fotografía: Alberto Cobo.

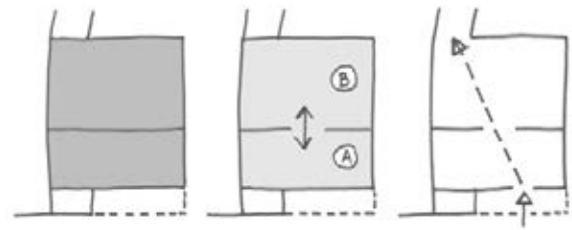


Fig. 9. Cambios llevados a cabo en la planta del caserío Zabalaga. Esquemas elaborados por Carmaña Dovale Carrión.

desaparece y el espacio es continuo de suelo a techo, dando así un enorme protagonismo a la estructura de madera.

Al interior del arco, y mirando hacia arriba, se percibe la espacialidad del lugar. Es el punto desde donde pasamos de un espacio comprimido a uno expandido (Fig. 10). El muro es el nuevo límite entre dos espacios de dimensión y características lumínicas radicalmente diferentes. Pero, para que la transición de espacios no sea tan brusca, se propone un recorte rectangular previo pegado a la pared divisoria y alineado con el arco central, que filtre, en la primera zona oscura, parte de la luz proveniente del lucernario. Ese recorte también sirve para crear el recorrido en la planta primera (Figs. 11 y 12).

Este caserío-escultura permite, por su dimensión, que el visitante pueda aprehender el espacio vacío central desde puntos de vista muy diferentes. Lo intuirá desde la entrada, le sorprenderá desde

el arco central, se meterá dentro y podrá también observarlo desde el primer piso.

Cuando el visitante accede a la primera planta, tiene, primero, una visión directa del gran espacio central. Luego, atraviesa el muro divisorio (Fig. 13) y sigue la geometría del pequeño recorte hecho en el forjado. En esa segunda fase, pierde todo el contacto con el espacio central. Finalmente, una ventana colocada en el muro divisorio marcará el final del recorrido en el interior del caserío (Fig. 14). A través de ella, el espectador volverá a tener un contacto visual con el espacio central y, a través del portón de la fachada oeste, llevará su mirada hacia el exterior del edificio, hacia la campa libre de árboles de la zona A.

Chillida no quiere un museo siempre igual. Plantea un museo al aire libre donde el entorno cambia de aspecto según la estación del año y el momento del día. Nadie verá dos veces el mismo museo. «Me interesa el proceso que siguen las cosas todas para pasar de un estado a otro. Crecimiento, evolución, desarrollo, etc. En general, todos los procesos en los cuales uno de los actores es el tiempo. Los resultados parciales no me interesan en sí, sino en función de las relaciones entre ellos» (Chillida, 2005: 49). El tiempo es otro límite más, al igual que la vegetación, los caminos o la topografía. Un límite difuso que apenas percibimos, pero que deja su huella en la obra. De hecho, los materiales expuestos a las inclemencias del tiempo se transforman. Y esto quizás no sea lo mejor de cara a su conservación, pero hay que admitir que

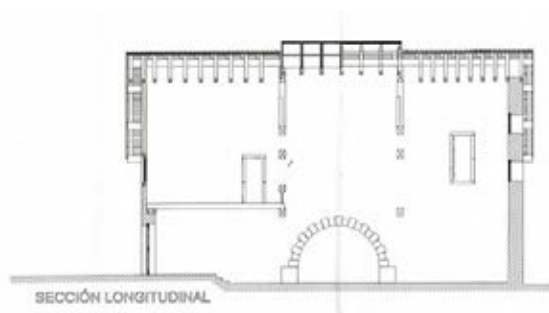


Fig. 8. Sección del caserío Zabalaga. Plano elaborado por el arquitecto Joaquín Montero.



Fig. 10. Vista desde el interior del arco central del muro divisorio del caserío Zabala. Fotografía: Alberto Cobo.

así el espectador siente la obra mucho más cercana. Llega incluso a identificarse con ella.

### **El trabajo con los elementos y «el aroma del conocimiento»**

Entrar en Chillida-Leku provoca en el visitante una inmediata sensación de paz y de libertad. Las rutas, los paseos, están abiertos para que el caminante se adentre por ellos y explore el espacio. Árboles, césped, esculturas se nos muestran pausadamente, sin aparente orden preestablecido, invitando al visitante a que inicie una especie de aventura

personal en su relación con el paisaje. Pronto nos encontramos con las esculturas. Allí la mano del hombre siempre se hace presente, pero no para interrumpir el curso de la naturaleza, sino para comprometerse con ella. En 1956 Chillida realiza su primera exposición individual en París. Allí, en la Galería Maeght expone veintisiete esculturas y el filósofo Gastón Bachelard (1884-1962) escribe *El cosmos del hierro* en la revista *Derrière le miroir*. En 1970 la editorial PUF publica una recopilación de sus escritos dispersos y los agrupa bajo un título, *El derecho de soñar* que recoge una frase suya en la que se define «más que como un filósofo atareado



Fig. 11. Iluminación del muro divisorio central a través del recorte del forjado de la primera planta. Fotografía: Alberto Cobo.



Fig. 12. Primera planta. Maqueta del caserío Zabala realizada por Carmina Dovale Carrión. Fotografía: Alberto Cobo.





Fig. 13. Paso de la primera a la segunda estancia en la primera planta del caserío. Fotografía: Giuliano Mezzacasa.

como un pensador que se otorga el derecho de soñar» (Bachelard, 1985). En ese libro póstumo encontramos, reeditado, *El cosmos del hierro*. Chillida nos relata su admiración por Bachelard y lo decisivo de aquel encuentro con el filósofo francés diciendo:

Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién querría que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente le nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, *El cosmos del hierro*, que me emocionó. Volví a releer su obra todavía con más interés y con más profundidad y he sacado muchas consecuencias nuevas que no había sacado antes, cosa que me ha pasado con otros autores, porque la cultura es universal. (Chillida, 2005: 93)

La presencia de las lecturas de Bachelard explica en gran medida las emociones que el visitante experimenta no solo durante la visita a Chillida-Leku sino ante toda la obra de Chillida. El filósofo francés aporta con su pensamiento una manera evidente de explicar nuestras relaciones con las imágenes. Para él la imagen no es una copia o una representación duplicada de un original previo en cuya realidad consiste el valor de la copia, sino que la imagen tiene valor por sí misma, un valor ontológico, un valor que consiste precisamente en ser imagen. Y son las imágenes, las que pueblan nuestro mundo de



Fig. 14. Ventana recortada en el muro divisorio de piedra. Fotografía: Carmaña Dovale Carrión.

seres humanos imaginativos, las que nacen a partir de la función creadora de la imaginación y de profundas y ancestrales experiencias humanas.

En *El cosmos del hierro* Bachelard decía acerca de la relación del artista con la materia: «el verdadero herrero no puede olvidar los sueños primitivos. El ensueño concreto lo domina. Todo en él deviene historia, larga historia» (Bachelard, 1985: 60)

¿De qué historia estamos hablando? ¿Cuál es el largo relato, la lejana memoria a los que Bachelard se está refiriendo cuando comenta su admiración por Chillida? Toda la obra de Bachelard oscila entre las investigaciones de un filósofo racionalista y las de un defensor del lado imaginativo del ser humano. Catedrático de Historia de la Ciencia en la Sorbona, es la suya una concepción del conocimiento en la que no prima la superioridad

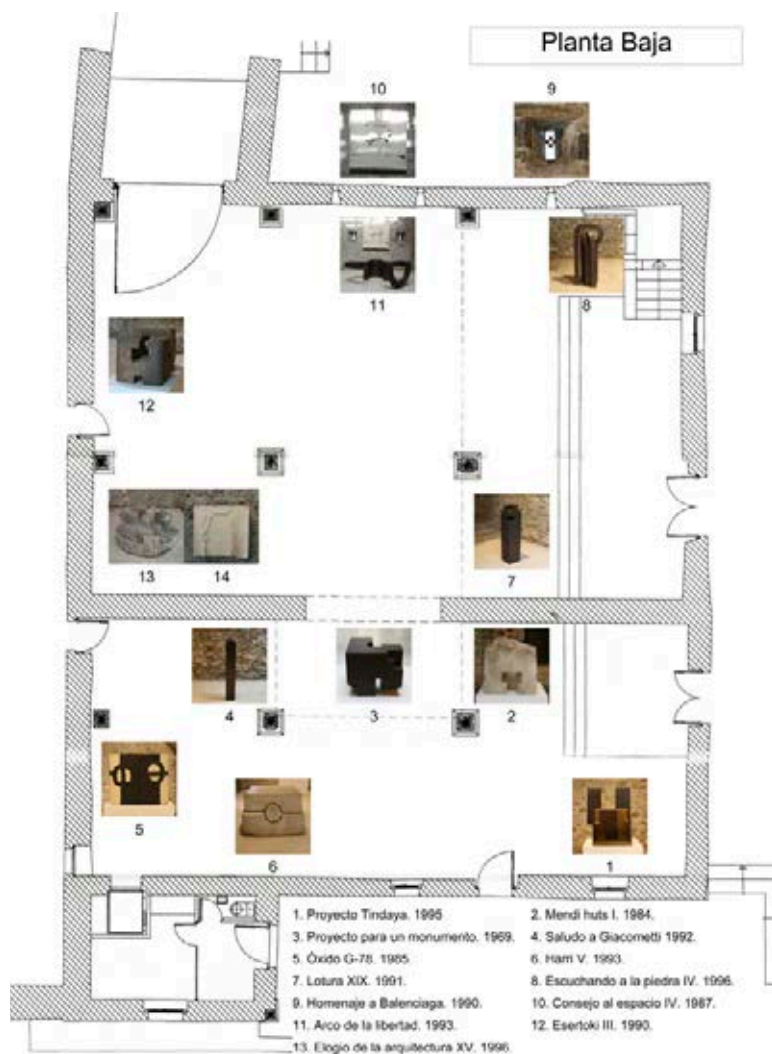


Fig. 15. Obras presentes en la planta baja del Museo Chillida-Leku (2010). Esquema realizado por Carmina Dovalé Carrión.

de la razón sobre el resto de las facultades humanas, sino el ensamblaje íntimo entre razón analítica y ensueño creador. Sus libros hablan de un concepto: *rêverie*, la ensoñación, un estado de semiconsciencia que caracteriza el estado creativo, y en ese estado creativo las imágenes de la materia con las que el artista está directamente relacionado desde la infancia, fluyen, emergen para dar forma a sus obras. En *El cosmos del hierro* Bachelard dice:

Chillida quiere que el hierro nos revele realidades aéreas. En el pueblo de la costa vasca donde vive, va a edificar sobre un peñasco frente al mar una antena de hierro que debe vibrar a todos los movimientos del

viento. A ese árbol de hierro que hará crecer del peñasco lo llama *El peine del viento*. Por sí solo, en su pico aislado, el peñasco respondería masivamente a las fantasías de la tempestad. El hierro multiplicado en sus ramales por el martillo soñador dará toda su amplitud a la cabellera del viento (1985: 58).

La idea del proyecto de Chillida sorprende y admira a Bachelard, pero el proyecto tiene ya una larga trayectoria de la que el *Peine del viento* que se enfrenta a la inmensidad en la costa de la ciudad de San Sebastián es solo uno de los múltiples resultados, de las numerosas esculturas que bajo el título *El peine del viento* salen de las manos del artista. «No se ve sino lo que se tiene dentro del ojo» (Chillida, 2005: 66) nos alerta Chillida; por su parte Bachelard habla de «La inmensidad íntima» y la define como «una categoría filosófica del ensueño... la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera

del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito» (Bachelard, 1975: 220).

Cuando contemplamos atribuimos vida y contenidos emocionales a las formas inertes, empatizamos, nos proyectamos en el entorno. El artista crea un universo poblado de imágenes no meramente subjetivas, sino transubjetivas. Son imágenes emanadas de un fondo común, ancestral, inconsciente. Se podría hablar de un inconsciente colectivo cultural en el que imágenes arquetípicas se comportan como patrones de comprensión de lo real, subyacentes a las estructuras mentales de cada uno de nosotros. Bachelard, influido por la psicología jungiana, expresa que lo que nos afecta



es la imagen psíquica, la figuración simbólica de procesos tanto subjetivos como objetivos. Todo cuanto nos rodea no es solo lo que es, sino también un símbolo. Los procesos de simbolización tienen su origen en los contenidos inconscientes de todo ser humano, porque cada cosa encierra en sí misma algo desconocido, un misterio. Es precisamente ese misterio el que nos impresiona siempre ante las creaciones de Chillida. Bachelard habla del herrero, del símbolo mítico del herrero portador de esa memoria ancestral, de ese sueño diríamos de la especie humana. Pero además del legado cultural europeo en el que reconoceríamos a Hefesto, el mítico herrero de los poemas homéricos, existe en el País Vasco un fondo preindoeuropeo, autóctono, que puebla de númenes y genios el imaginario colectivo. Se trata de un fondo que podríamos decir que está pegado a la tierra y al sustrato anímico de sus habitantes.

Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Eso de creernos que no somos de ningún sitio, que lo moderno es ser de Nueva York o París, porque vives allí, no. Los hombres somos de un lugar. Ahora bien, lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Pero que los hombres somos de un lugar es evidente, los hombres y todos los demás animales somos de un lugar concreto, ni mejores, ni peores. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos, y yo aquí, en mi País Vasco, me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque soy yo, y como soy de aquí esa obra tendrá algunos tintes particulares, una luz negra que es la nuestra. (Chillida, 2005: 86)

En muchas ocasiones Chillida se reafirma en esta convicción: es como un árbol, enraizado, aspirando el aire, la luz y la tierra de su «lugar». Un lugar en el que el fondo intemporal de leyendas de la tierra se puede evocar también a partir de la obra de nuestro escultor. La insistencia en los

peines del viento, numerosísimos en las variantes que el hierro nos ofrece (23 esculturas y numerosas obras en papel) nos recuerda que existe en el País Vasco una diosa de la fertilidad, la diosa Mari: ella domina y encadena la tempestad; ata y desata los vientos; se la describe con su cabeza rodeada por una corona de fuego y su atributo mágico es un peine con el que se la puede ver aliándose sus cabellos en las grutas. Mari unifica los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Expresa simbólicamente la multiplicidad de lo real y su fuerza radica en que es un principio a la vez integrador y creador. Las palabras de Eduardo Chillida nos sugieren la profundidad de su obra y las dimensiones de su pensamiento.

Mi escultura *El peine del viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones. Quizá están ahí para simbolizar a los vascos y a su país, situado entre dos extremos, el punto en el que acaban los Pirineos y empieza el océano. (Chillida, 2005: 78)

En *El peine del viento II* vemos, en una imagen, articuladas todas las posibles imágenes de la tierra, del agua, del aire y del fuego en el hierro. Vemos además la cabellera y el arado. Todos los símbolos de Mari están presentes en la obra, que los evoca. Desde el comienzo de la serie, la imagen arquetípica late en cada una de sus variantes porque es la imagen del ser humano que se enraíza en su tierra, que crea a partir de un fondo ancestral que alienta en toda su creación. Él mismo lo explica muy pronto a su vuelta de París:

Todos esos años en París fueron tremendos para mí, pero magníficos, espléndidos y muy duros también; allí descubrí cosas que han sido importantes, Bergson, por ejemplo, y todo lo que me llegó a través de la literatura francesa. Todo aquello me creó una especie de sensación de estar actuando un poco condicionado por el ambiente y el medio. [...]



Fig. 17 Estudio *Peine del Viento II*, 1959.

Recuerdo que al llegar, oler y ver la mar desde el tren me hizo sentirme profundamente ligado a mi país. Comprendí que yo era un árbol de aquel sitio, que aquella era mi atmósfera vital. (Chillida, 2005)

Chillida-Leku, muchos años más tarde, será «el lugar» donde esa fusión del ser humano Chillida y su tierra se hacen más vivibles y comunicables. Mucho más que un museo se trata de una obra de arte y como tal una de sus características consiste en procurarnos una pedagogía de la existencia, su eficacia es transformadora. Nos sitúa frente a valores de la existencia como autenticidad, respeto, tolerancia, libertad, paz. Juega con el tiempo, ya que nos invita a pasear, a deleitarnos haciendo nuestro un recorrido libremente elegido, y con el espacio,

poetizándolo, poniendo en imágenes las palabras que ya un día Rilke concibió para dar existencia de inmensidad al árbol que se contempla:

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:  
Si quieres lograr la existencia de un árbol,  
Invístelo de espacio interno, ese espacio  
Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.  
Es sin límites, y sólo es realmente árbol  
Cuando se ordena en el seno de tu renuncia-  
miento.

(Rilke: Poemas de junio de 1924)

Por otra parte, la casa, el caserío, es el espacio/refugio del creador. En el caso de Chillida-Leku no resulta cualquier casa ese refugio. El caserío Zabalaga es también un caserío cargado de historia



que se restaura en un trabajo de recuperación y vaciado a la vez. De actualización volcada en un presente de vida con vistas a evocar un pasado que configura e insiste en el presente para plenificarlo. El visitante puede llegar al caserío después de visitar una por una las grandes esculturas; después del recorrido y del disfrute con las esculturas integradas en el paisaje, todavía encuentra una escultura más, pues el caserío es una nueva obra, un nuevo espacio sentido y remodelado por Chillida al compás del latir de sus muros. La madera, la piedra, el hierro, están de nuevo allí, acogiendo. La nueva obra de arte, el caserío, acoge pequeñas obras de arte y dialoga con ellas. Ninguna disonancia, ningún sobresalto, si acaso la sorpresa ante tanta armonía.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (1985) *El derecho de soñar*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1975) *La poética del espacio*, (Trad. Ernestina de Champourcin) 2ª edición en español de la octava en francés, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1994) *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: Fondo de cultura Económica.
- BARANDIARAN, José Miguel de (1979) *Mitología vasca*, San Sebastián: Txertoa.
- CARANDENTE, Giovanni (2003) *Chillida. Open-air sculptures*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- CHILLIDA, Eduardo (1994) *Preguntas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CHILLIDA, Eduardo (1998) *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación.
- CHILLIDA, Eduardo (2004) *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku.
- CHILLIDA, Eduardo (2005) *Escritos*, Madrid: La fábrica.
- CHILLIDA, Susana (2003) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino.
- COBO, Alberto, CHILLIDA, Ignacio (2014) *Eduardo Chillida. I (1948/1973). Catálogo razonado de Escultura*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.

- DOVALE CARRIÓN, María del Carmen (2016) *Stratégies formelles dans le langage compositionnel d'Eduardo Chillida. Estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida*. Tesis doctoral. Directores Dra. Ana Azpiri y Dr. Manuel Iñiguez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián. < <http://hdl.handle.net/10810/20853> >
- GIRALT-MIRACLE, Daniel; JARAUTA, Francisco y MARZÁ, Fernando (1997) *Chillida-Leku*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- ESCRITURA E IMAGEN, (2014) Volumen 10, número especial. *Homenaje a Chillida. Caminos de encuentro entre el pensamiento y el arte*, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, ISSN 1885-5687.
- HUICI, Fernando (1991) *Elogio del horizonte*. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias.
- JUNG, Carl Gustav (1983) *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona: Paidós.
- PAZ, Octavio, Eduardo CHILLIDA, and Gisèle MICHELIN (1979) *Chillida*. Paris: Maeght Éditeur.
- SELZ, Peter (1985) *Chillida: Two public spaces in the Basque Country*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco.
- UGARTE, Luxio (1995) *Chillida: dudas y preguntas*. Donostia-San Sebastián: Erein Argitaletxea.

Recibido el 7 del 7 de 2017

Aceptado el 6 del 9 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 6-19]



Fig. 16. *El Peine del viento XIX*, en Chillida-Leku.